

наиболее сказывается в системе образов, сюжете, субъектной организации произведения. Основными понятиями, действующими на уровне метасюжета, становятся эксцессное и исключительное. Эксцессное (потребность переделывать мир под себя насильственными средствами, ограничивать его до себя) корректируется исключительным, преодолевающим эту потребность человека сводить мир до себя. И героем, заслуживающим основное внимание авторов, становится герой, идущий против эксцессного начала (Носов, Рабби), но не меньший интерес вызывает и герой (Иоанн-Агасфер Лукич), способный отойти от эксцессного начала и обрести сущность исключительную, то есть поддаться корректировке эгоистического природного начала началом духовным, основанным на милосердии.

Примечания

1. Здесь и далее текст цитируется по изданию: *Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н. Отягощенные злом, или Сорок лет спустя // Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н. Отягощенные злом. За миллиард лет до конца света. Гадкие лебеди. М.-СПб., 1997. С.6–222.*

© И.В. Складорова
Астана

ЗАВУАЛИРОВАННАЯ (НЕЯВНАЯ) ФАНТАСТИКА В САТИРИЧЕСКИХ ПОВЕСТЯХ М. БУЛГАКОВА

Со времен романтизма фантастика как художественное направление, провозгласившее всемогущество поэтического духа, имела чрезвычайное значение. Романтики высоко ценили познавательные возможности фантастики, силу ее воздействия на читателя: они разработали до совершенства, до изощренности поэтику фантастического (4, 55).

В позднем немецком романтизме усиливается стремление ограничить прямое вмешательство фантастического в сюжет, в ход повествования, в поступки персонажей и т.д. Речь идет вовсе не об «изгнании фантастики», а о преобразовании меры и форм ее проявления.

Жан-Поль Рихтер (близкий в трактовке фантастики к романтической эстетике) выделяет два ложных способа «употребления чудесного». Первый, или материальный, способ состоит в том, что намеченные были фантастические образы дезавуируются самим автором, и волшебный свет луны превращается в обыкновенный дневной свет. Есть художники, которые поступают противоположным образом: они нагромождают чудеса, не объясняя их и не считаясь с принципами правдоподобия. Существует, однако, третий, истинный, по мнению немецкого теоретика, путь, когда чудесное не разрушается и не остается в своей собственной сфере, но приводится в соприкосновение с нашим внутренним миром (4, 56).

Жан-Поль находит удачный образ истинной фантастики: «Пусть чудо
292

летит не как дневная и не как ночная птица, но как сумеречная бабочка» (3, 76–77).

В такого рода произведениях сталкиваются различные планы фантастики. Фантастика в прямом ее значении снимается затем таким типом фантастики, которую Ю. Манн читает правильнее называть *завуалированной*, или *неявной*. Прямое вмешательство фантастических образов в сюжет, повествование и т.д. уступает место цепи совпадений и соответствий с прежде намеченным и существующим в подсознании читателя собственно фантастическим планом. Благодаря этому скрытые в последнем значения обогащаются новыми оттенками и широкой возможностью реальных применений.

Создавалась и поддерживалась завуалированная фантастика с помощью широкой и разветвленной системы поэтических средств.

Проследим, как и какими художественными средствами реализуется завуалированная природа фантастики в сатирических повестях Булгакова.

Произведения писателя, в которых так или иначе выступает фантастика, делятся на два типа. Деление зависит от того, к какому времени относится действие – к современности или к прошлому (давность прошлого не имеет значения; важно, что это *прошлое*).

В произведениях о «прошлом» («Дьяволиада», «Роковые яйца») фантастика имеет общие черты. Общие, несмотря на то, что в одной повести («Дьяволиада») фантастика пронизана иронией, даже, можно сказать, шаржирована, а в другой («Роковые яйца») дана вполне серьезно.

Фантастические события сообщаются автором-повествователем или персонажем, выступающим основным повествователем (например, повествование в «лице» пса Шарика в начале и в конце «Собачьего сердца»). В «Роковых яйцах» и «Дьяволиаде» введение или эпилог отодвигают действие в прошлое, напоминая, что это – «происшествие» или «то, невероятно, ужасное», произошедшее в указанное автором время. «Собачье сердце» обходится без такого введения или эпилога.

Почти с самого начала действия повестей у читателя возникает ожидание каких-то страшных событий и бед, причем автор постоянно на это указывает. В духе романтиков Булгаков под основным названием «Дьяволиада» добавляет: «Повесть о том, как близнецы погубили депопроизводителя», – тем самым сразу раскрывая сюжет произведения. Предысторию, повествующую о пригравшемся в Спимате Короткове, автор резко обрывает: «Но, увы, вышло совсем не так..» (1, 7). И тут же называет конкретную дату и даже время начала этого происшествия: «20 сентября 1921 года кассир Спимата <...> уложил в портфель полосатую ассигновку и уехал. Это было в 11 часов пополуночи» (1, 7).

В «Роковых яйцах» Булгаков также акцентирует внимание читателя на точной дате событий: «16 апреля 1928 года, вечером, профессор зоологии

<...> Персиков вошел в свой кабинет... Начало ужасающей катастрофы нужно считать заложенным именно в этот злосчастный вечер...» (1, 45).

Во всех повестях отсутствует *фантастическая предыстория*. Она не нужна, поскольку действие однородно и во временном отношении (это прошлое), и в отношении фантастики (не концентрирующейся в каком-либо одном временном отрезке, а распределяющейся по всему действию).

Иначе строится «Собачье сердце». Булгаков не указывает точное время описываемых событий. Лишь из дневника доктора Борменталья читатель узнает, что операция собаке была сделана 23 декабря 1924 г. (1, 158).

Фантастическое и реальное тесно переплетается в этой повести. Прямые фантастические события (необычная операция профессора Преображенского над Шариком, превращение пса в человека) подаются писателем в жизнеподобном ракурсе (подробное описание хода операции, ежедневные записи Борменталья в истории болезни эволюции Шарикова и т.д.).

Прямого указания на ирреальность событий в повествовании нет. Наоборот, все, кажется, сделано для того, чтобы ее нейтрализовать. Характерное для завуалированной фантастики повествование о фантастическом переводится в *форму слухов и предположений*. Слухи, которые крутятся вокруг появления Шарикова выглядят гораздо неправдоподобнее собственно фантастического происшествия: одни газеты пишут, что Преображенский сделал кесарево сечение матери, у которой родился ребенок, играющий на скрипке, другие газеты опровергают слухи о марсианине, родившемся в Обуховом переулке. Слухи разлетаются далеко за пределы Москвы.

Точно таким же образом обрастает слухами открытие профессора Персикова в «Роковых яйцах»: «...кошмарное появление болезни кур у вдовы попадьи Дроздовой с ее портретом!.. Кошмарное открытие луча жизни Персикова!!»; «открытие икс-луча!» (61); «Читали?! Чего оруть?.. Профессора Персикова с детишками зарезали на Малой Бронной!..» (1, 62).

К форме слухов примыкает еще *форма сна*. Сон, который, начиная с античных времен, создавал в произведении ситуацию «другой жизни» (4, 59). Вместе с тем призван был у романтиков замаскировать ее ирреальную природу. То, что является во сне, в отношении своего источника остается проблематичным. Сновидение может быть вызвано откровением «другой жизни» или всего только субъективной переработкой реальной информации.

Коротков в первую ночь засыпает только под утро и видит «дурацкий, страшный сон: будто бы на зеленом лугу очутился перед ним огромный, живой биллиардный шар на ножках» (1, 10). Здесь, по-видимому, герою было видение элемента будущих трагичных событий: в конце повести, перед своей смертью, Коротков отбивается от наседав-

ших на него людей бильярдными шарами.

Некий фантастический отсвет заметен и в описании внешности героев. Присмотримся к фигуре Персикова: «Голова замечательная, толкачом, лысая, с пучками желтоватых волос, торчащими по бокам. Лицо гладко выбритое, нижняя губа выпячена вперед. От этого персиковское лицо вечно носило на себе несколько капризный оттенок. <...> Говорил скрипучим, тонким, квакающим голосом и среди других странностей имел такую: когда говорил что-либо веско и уверенно, указательный палец правой руки превращал в крючок и шурил глазки» (1, 45). Описание двойственно: это портрет обыкновенного профессора, уверенного в своей эрудиции, но в нем есть черты странного человека, персонифицированного воплощения ирреальной злой силы (скрипучий, квакающий голос, палец-крючок, лысая голова).

Внешность Кальсонера еще больше поражает своей фантастичностью: «Квадратное туловище сидело на искривленных ногах, причем левая была хромая. Но примечательнее всего была голова. Она представляла собою точную гигантскую модель яйца, насаженного на шею горизонтально и острым концом вперед. Лысой она была тоже как яйцо и настолько блестящей, что на темени у неизвестного, не угасая, горели электрические лампочки» (1, 11). Как видим, Булгаков очень характерно описывает своих героев (вспомним маленький рост и голову с низким лбом Шарикова), уже внешностью настораживая читателя.

Параллелизм фантастического и реального в произведениях Булгакова особенно явно улавливается там, где это принцип является сатирически заостренным, иначе говоря, был подчинен специфически гротескной теме *омертвления живого*.

В «Дьяволяде» герой впервые сталкивается с превращением человека – в статую, позже мотив развернется в пьесе «Зойкина квартира», где потянется последовательная цепочка степеней превращения живого – в неживое; нежить: от гостей Зойки – к мертвецки напившемуся Ивану Васильевичу из Ростова («Мертвому телу») и к манекену «французской школы», с которым пытаются танцевать (2, 669).

В России гофмановский принцип завуалированной (неявной) фантастики был осознан и освоен довольно рано. Его пытался применить уже Погорельский. Он одним из первых, пусть в грубых чертах, попытался воссоздать отмеченный тип фантастики в книге «Двойник, или Мои вечера в Малороссии» (1828 г.). В. Одоевский, очень тонко чувствовавший Гофмана, стремился освоить принцип завуалированной фантастики в более широком, философском объеме. Он попытался воспроизвести те элементы поэтики фантастического, которые не давали читателю остановиться на фантастическом плане, и наметил путь снятия параллелизма – в пользу реального плана. Блестящее выражение этот принцип нашел в пушкинской «Пиковой даме» (1834 г.). Позже завуалированной фантастикой прекрасно овладел Гоголь («Вечера на ху-

торе близ Диканьки», «Сорочинская ярмарка», «Портрет»).

Булгаковская фантастика – это в основном фантастика злого. Писатель воспринимает демоническое не как зло вообще, но как алогизм, как «беспорядок природы». Его чертовщина, дьявольская фантазмодория имеет бытовую мотивировку и укорененность во вполне возможных обстоятельствах. Булгаков изображает сверхъестественный мир, выходящий из колен, в котором герои живут с общим ощущением шаткости, неуверенности и ирреальности жизни.

Эти определенные черты поэтики Булгакова, его мотивы и темы, начатые в первых сатирических повестях, окажутся решающими для дальнейшего развития у писателя фантастического и реального планов.

Примечания

1. Булгаков М.А. Собрание сочинений. В 5-ти т. Т. 2. М.: Худож. лит., 1989.
2. Гудкова В. Повести Михаила Булгакова // Булгаков М.А. Собрание сочинений. В 5-ти т. Т. 2. М.: Худож. лит., 1989.
3. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. 2-е изд., доп. М.: Худож. лит., 1988.
4. Жан Поль. Приготовительная школа эстетики. М.: Искусство, 1981.

© О.А. Скрипова
Екатеринбург

ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖАНРА ПОСЛАНИЯ В ПОЭМЕ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ «С МОРЯ»

В лирических поэмах Цветаевой первой половины 20-х годов сюжет протекает в объективном мире, открывается несовместимость любви и жизни, невозможность связи, соединения любящих, *встречи* в этом мире. Схватка с жизнью заменяется в поэмах 1926–1927 годов конструированием новой реальности, идеальных миров с иными законами, миров, где станет возможной *встреча*. В 1926–1927 годах у Цветаевой появляются новые модификации жанра лирической поэмы, которые можно обозначить как гиперлирические, где переживание лирического субъекта порождено царством субъективности: сном, сверхчувственной реальностью. Сам тип художественной стратегии приближается к сюрреалистическому. В связи с этим перед нами встают ряд вопросов: как в гиперлирической поэме создается целостный образ мира, как в кажущейся хаотичности сна, грез, потока сознания возникает некая завершенность?

Мечта о ВСТРЕЧЕ с любимым человеком, желание обрести родственную душу, преодолеть роковое разминование – лейтмотив всего цветоевского творчества. Стремление реализовать желаемую встречу как сущую приводит к возникновению в творчестве Цветаевой нового типа поэмы: это поэма-эпистола, имеющая своим истоком жанр послания.